

バリ島仮面舞踊劇トペンの形式変化に関する一考察 儀礼と余興の間の連続と不連続

吉田ゆか子

はじめに

インドネシアのバリ社会では、通過儀礼、国家行事、そして観光客向けのショーなどありとあらゆる場面で、舞踊、音楽、劇、影絵などの様々な芸能が用いられるが、本論の注目するトペン (topeng)¹ と呼ばれる仮面舞踊劇は、儀礼から世俗的な舞台まで、幅広い場面で用いられる。現在上演されるトペンの中で最も古いとされる形式が、たった一人の演者が上演する、トペン・パジェガン (topeng pajegan) である。演者が仮面を付け替えながら様々な役どころを演じわけこの演目は、人々が鑑賞して楽しむものでもあるが、第一には寺院の周年祭 (odalan)² や削齒式 (matatah / masangih / mapandes)³、結婚式、火葬などに必要な、一種の儀礼として用いられる。そのため、既にいくつかの先行研究が指摘するように、トペン・パジェガンは、儀礼でありかつ余興や娯楽でもあるという両義性を有している (Emigh 1996 : 151、Young 1980 : 11, 105-106、Dunn 1983 : 5-6)。

一方、この両義的なトペン・パジェガンから、儀礼としての機能を担わず、余興として上演される、トペン・パンチャ (topeng panca)、プレンボン (prembon)、トペン・ボンドレス (topeng bondres) といった形式が派生したことが知られている。これらの形式は宗教儀礼の合間に余興として用いられるほか、世俗的なイベントにも利用されている。このことから、トペンには現在、①宗教儀礼内で、その不可欠な一部として用いられる場合、②宗教儀礼の余興として用いられる場合、③世俗的なイベントに余興として用いられる場合、の三つの上演機会が存在することになる。そして、トペンについてさらに興味深いのは、②③の場面に用いられる、余興として生み出された形式が、その内容を変化させつつ、再び儀礼として①の場面でも用いられるという点である。

このようにトペンは、儀礼上の機能を担う形式と、余興の形式とが、相互に影響し関係し合いながら発展するという特徴を有している。本論は、トペンの各形式の成立の経緯や特徴、およびそれら形式の間の関係性を検討することで、先ほどの三つの上演機会の中の連続と非連続を考察することを目的とする⁴。また、トペンというジャンルの、バリ社会における動態的なあり方を明らかにし、トペンの特徴である、構造の柔軟性を示すことも本論のもう一つの目的である。

次の第1節では、トベン・パジェガンについて、その形式や機能を明らかにする。続く第2節では、そのトベン・パジェガンから、いくつかの、より娯楽色の強い形式が生まれた経緯を、先行研究から整理し、それぞれの形式の特徴について述べる。第3節では、トベンの上演の場に注目する。まず、トベンの各形式が行政上神聖なものと世俗的なものに分類されてきた経緯を述べ、次に実際のトベンの形式の使い分けを明らかにする。そして各々の上演の場の性質によって、上演に期待される事柄や、演者の選出、舞台空間の性質などが異なることを明らかにしたうえで、第2節で紹介した余興としての演目の特徴について考察する。第4節では、儀礼のプロセスの一部として用いられるトベンの形式の変化に言及し、その変化が余興として用いられる形式に影響を受けていることを、具体的な事例も紹介しながら検討する。第5節では、これらの考察もとにして、儀礼としてのトベンの上演と、余興としての上演の間の連続と不連続について考察する。

なお、バリの芸能実践には大きな地域差がある。本論では特に断りの無い限り、トベンが最も盛んなエリアである、バリの中南部、より具体的にはギャニャール県 (Gianyar) と州都デンパサール (Denpasar) の状況を対象にすることとする。

1. トベン・パジェガン

トベン・パジェガンの歴史は、17世紀のディマデ王 (Dalem Dimade) の時代まで遡ることができるといわれる (Bandem & deBoer 1995 [1981]: 47)。パジェガンの語源として一般的なのは、一人で買い占める、全てを引き受けるという意味の「pajeg」から来ているとする説である (Bandem & Rembang 1976: 11)。この語が示すように、トベン・パジェガンは、一人の演者が、次々と仮面を付け替えながら上演する。また、守衛する、見守るという意味の、「jaga」が語源であるという説もある (Catra 2006: 2, Ida Bagus Anom Joyo interview 2006年8月19日⁵⁾)。トベン・パジェガンは、神々へ向けて上演されるが、同時に地霊・悪霊 (buta kala) を楽しませることによって、これらが寺院の奥へ入り、儀礼を妨害するのを防ぐ。トベン・パジェガンが、最高僧プダンダ (pedanda) の儀礼執行と同時並行して、それよりも周縁的な場所で上演されることが理想的であるのは、このためである。さらにトベン・パジェガンは、トベン・ワリ (wali)、あるいはトベン・シダカルヤ (Sidakarya) とも呼ばれる。ワリとは、「儀礼」の意味であり、この形式が儀礼として用いられることを示しているが、その機能は、後述するように、主にシダカルヤと呼ばれるキャラクターが担う⁷⁾。



写真1 トペン・パジェガンの上演風景。2006年3月14日ウブド (Ubud) のある個人宅にて。シダカルヤの仮面を付けているところ。アシスタントが、供物を手渡す。右側は、伴奏を担当したガムランチーム。

トペン・パジェガンは、幾つかの緩やかなルールの範囲内で、即興的に演じられる。ババッド (babad) と呼ばれる、ジャワやバリの王朝時代の系譜物語を基に、そこに神話や時事的話題、ジョークなどを挿入しながらストーリーが展開する⁸。トペン・パジェガンの典型的な上演は、以下のような登場人物によって構成される⁹。

名前	役柄と特徴	シーン
トペン・クラス	大臣。強さを表す。	ブンレンパール
トペン・バンチュック	狂った大臣。	
トペン・トゥア	老人、年老いた大臣。	
プナサール	従者兼ストーリーテラー・兄。	プタンキラン
ウィジル	従者兼ストーリーテラー・弟。	
ダレム	王。	
ボンドレス	村人。様々なタイプが存在。道化。	ボンドレス
シダカルヤ	物語とは無関係に登場。儀礼的機能を司る。	シダカルヤ

登場の順番は、ほぼこの表の並びと一致している。初めに大臣であるトペン・クラス (topeng keras) が登場し、力強い舞いを披露する。その次には、コミカルな大臣役トペン・バンチュック (topeng bancuk) が現れ、滑稽な踊りを披露する。続いて、

老人トペン・トゥア (topeng tua) の舞いが行われる。この役は演者によって演技に大きな差があり、非常に威厳のある人物として舞われる場合もあれば、観客にちょっかいを出し、間抜けな動作で笑いを誘うコミカルな人物である場合もある。なお、ここまでのシーンは、導入部分プンレンバル (panglembar) であり、ストーリーと関係なく毎回踊られる。

次に、プナサル (Penasar) が歌いながら登場し、場面設定を語り始める。彼は王や大臣の従者である。王の仮面とプンレンバルに用いられる仮面は、顔面全体を覆うタイプのもので、パフォーマーが声を発することはない。対照的に、プナサルや後に登場するボンドレスの仮面は顔の上半分のみを覆うため、口を自由に動かすことができる。プナサルは、王や大臣の言葉を代わりに語るが、特に王としての発話はカウィ語 (Kawi) でなされ、一般の観客たちには理解不能である。プナサルはさらにそれらを観客たちの日用語であるバリ語へと翻訳し、解説する。このように、彼は、物語を進行するだけでなく、王や大臣たちの世界と、現代の観客の世界とを仲介する役割を担う。彼と同様の働きをするのが弟のウィジル (Wijil) であるが、場合によってはウィジルの演技は省略される。

プナサルやウィジルの登場の後、彼らは王と出会う。このシーンはプタンキラン (patangkilan / 参拝・謁見) と呼ばれる。この王の舞のあと、プナサルあるいはウィジルが王らの意図を語り、物語を更に進める。ストーリーによって異なるが、大体は王や、彼に使える大臣か僧侶が、何らかの儀礼を劇中で開催することになる。この劇中の儀礼は、実際の上演が行われている場の儀礼と同種類のものであるようにストーリーが選択される。たとえば、火葬儀礼でのトペン・バジェガンの上演であれば、ストーリーは、王や大臣や僧侶が劇中で火葬を開催するといったものになる。

その後、様々な道化、ボンドレスが登場する。彼らは大抵村人という設定である。歯が飛び出した顔、鼻の高い西洋人の顔、口が曲がった顔など、様々な人間の個性を誇張的に表現する仮面を被った演者が、コミカルな足取りで現れては、地方訛りや鼻づまり、吃音などの口調で語り始める。これらはこの劇中の儀礼を手伝いに来た者たちとして登場する場合が多い。ボンドレスの数は上演によって大きく上下する。

シダカルヤは、毎回必ず最後に登場する。彼の由来についても様々な説があるが、その中でよく知られているのが、15～16世紀のワトゥレンゴン王 (Dalem Waturenggong) の時代にジャワからバリへとやって来た、超自然的な力を持つ僧侶ブラフマナ・クリン (Brahmana Kling) であるという説である (Dunn 1983: 74-75)¹⁰。トペンの上演では、彼がその証人となるべく現れ、マントラ (mantra / 真言) を唱え、特定の所作を行う。これによって、実際の儀礼が成功に導かれるのだとされ、逆にこのシダカルヤのシーンが行われなければ、儀礼が完成しないと考えられている。なお、ブラフマナ・クリンがバリにやってきて、王の元で儀礼を成功させる物語ババッド・

シダカルヤは、第 4.2.2 節の事例にも一部みられるように、トペンの題材として良く用いられてもいる。

上記の全ての役を一人で行うトペン・パジェガンは、非常に高いスキルを要する。演者は、舞踊の技術、歌唱力、話術などに長けている上、歴史物語ババッドや教義の知識、カウイ語やサンスクリット語等の言語にも通じていなければならない。加えて、トペン・パジェガンには、王のような洗練された役から、力強い大臣、滑稽なボンドレスまで、ありとあらゆるタイプの人物を演じ分ける表現力も必要とされる。このような技術を兼ね備えた演者は希少であり、1980年代の研究では、満足に演じることができる者は一ダースに満たないとしている (Bandem & deBoer 1995 [1981] : 56)。ダン・デボラは、1980年前後の調査に基づき、以下のように述べている：

トペン・パンチャやプレンボンといった、より余興 (theater) に近いものが生き残り、変化を続けている。(中略) トペン・パジェガンはその先人であるガンブー¹¹のように、生涯を通じた古文書の学習、ボーカル、舞踊テクニック、儀礼上の重要性に関する知識を要求し、それらの全てが、消滅しつつある古い世代の領域となりつつある。これは、簡単には回復できない問題である。十分に訓練され、活動に専念している演者がいる土地では、この形式自体は消滅し、トペン・パンチャに取って代わられている。(中略) 義務の分担により、知識の分担が引き起こされ、文化的、余興的、そして儀礼的目的の融合に関する理解が失われる。(Dunn 1983 : 6)

確かに、ダンの指摘するように、トペンを単独で上演するトペン・パジェガンは稀となり、娯楽的要素の強い、また複数人で上演する形式が派生し、現在まで人気を集めている。その意味では、知識や技を一人が総合的に習得していた時代と比較して、それらが分散されたといえる。しかし、一方で、トペンの形式の多様化は、後述するように、このジャンルの新しい表現を生み出し、また様々な社会的属性の演者を取り込みもした。本研究では、現在存在するトペンジャンルの各形式の特徴を検討し、トペン・パジェガンの消失ではなく、新しい要素の生成の過程として、このジャンル全体の動態を捉えなおす。次節では、トペン・パジェガンから派生した三つの新しい形式について、その誕生の経緯及び形式的特徴を述べる。

2. 新たなトペンの形式の誕生—余興としての発展

2.1. トペン・パンチャ

1980年代に、ダンがトペン・パジェガンに取って代わりつつあると指摘したトペン・パンチャは、通常五人の演者で上演される。バリ語でパンチャとは、「五」を意味する。この形式は、19世紀の終わり頃、バドゥンの王宮にて、トペンの名手を五名集め、王やその家族のために、宮廷内で用いる余興を作成したのが始まりであるといわれる (Bandem & deBoer 1995 [1981]:83)。1906年にバドゥンがオランダの手に落ちたあと、このチームは王宮を離れ、集落へと活動の場を移したが、このことは他の演者たちを刺激し、多くの模倣者を生んだという (Bandem & deBoer 1995 [1981]:83-84)。

ここでは、先行研究を参考にしつつ、その構造をトペン・パジェガンと比較する (Kodi 2006:80)。

<トペン・パジェガン>

前奏曲⇒ブンレンパール⇒プナサール⇒プタンキラン⇒ボンドレス⇒シダカルヤ

<トペン・パンチャ>

前奏曲⇒ブンレンパール⇒プナサール⇒プタンキラン⇒ボンドレス⇒プシアット

このように、トペン・パンチャの構成は、トペン・パジェガンに類似しているが、戦いのシーン、プシアット (pasiat) が最後に挿入される点が特徴的である。演者の数の多さを活かし、敵対する集団同士に扮する演者たちが戦いを演じる。また、トペン・パンチャは通常、余興として用いられ、儀礼的機能を司るシダカルヤは登場しない。

現在、トペン・パンチャの名は広く知られているが、五名による上演はあまり頻繁ではない。一方、トペン・パンチャに更に役を追加し、物語を膨らませ、大規模の上演を行うことがある。2006年10月29日に、ブラバトゥ (Bulahbatu) のダラム・タングリン寺院の大規模な周年祭で、トペン・パンチャが余興として予定されていたが、実際には、十名近くのトペン演者が登場し、驚かされた。写真2はその上演的一幕である。複数の演者が友人の演者を誘ったところ、思った以上に沢山の者たちが上演に参加したがったのだという。

また、逆に五名集まらなくとも、三、四名で上演することもある。現在は五人に限らず様々な人数の編成で、余興としてのトペンが上演されており、特に、比較的新しい研究では、これらもトペン・パンチャと呼ばれている (Catra 1996:9、Kodi 2006:63、Rubin & Sedana 2007:103)。



写真2 2006年10月29日夜、ブラバトゥのダラム・タンガリン寺院でのトペン・パンチャ。王（中央）を迎えるシーン。

2.2. プレンボン

トペン・パンチャよりも遥かに頻繁に上演されているのが、プレンボンである¹²。プレンボンとは、トペン・パンチャに、歌舞踊劇アルジャ (arja) を始めとした、トペン以外の様々なジャンルの登場キャラクターを加えて構成したものである (Catra 1996: 9)¹³。この演目の始まりは1940年代のようである。ミッシェル・ピカールによれば、トペン・プレンボン誕生の背景には、日本の占領下での演者の不足がある (Picard 1996a: 139)。ピカールは明記していないが、バリは1942年～1945年日本の占領下にあり、当時植民地政府を批判した多くのトペン演者が投獄あるいは処刑された (Dunn 1983: 84-85, Emigh 1996: 196, Jenkins 1994: 30)。演者の不足にはこのような事情があったものと考えられる。他ジャンルの登場キャラクターを取り込むプレンボンは、複数のジャンルから、演者を寄せ集めて上演を成立させることを可能にした。このプレンボンの特性は、現在でも、たとえば村に異なるジャンルの芸能を習得した者がいる場合、彼らが一斉に上演に参加できるという利点となっている (Bandem & deBoer 1995 [1981]: 85)。筆者が調査でバリに滞在した2006年～2007年当時、プレンボンは、寺院の周年祭などの夜の余興として非常に人気のある形式であり、頻繁に上演されていた。筆者が観察した最小構成の上演は、演者が三名であったが、十名以上の演者による大規模の上演が行われることも多く、演者を何人にも増やすことが可能である。そのため、主催者の予算や、上演時間、舞台空間の大きさを考慮し、上演規模の決定がなされる。

プレンボンもまたババッドに基づいたストーリーを展開するが、そこに挿入される

様々なコミカルなシーンが主要な見せ場となっている。それらのコメディのシーンは、頻繁にババッドのストーリーを大きく逸脱する。そのため、熱心に鑑賞している観客に、テーマであるババッドは何かと質問しても、答えられないことさえある。アルジャの王女や女官など、女性のキャラクターが登場し、恋物語が挿入されることがある点も特徴的である (Young 1980 : 148)¹⁴。

プレンボンには、マスメディアを通して消費される娯楽としても広まった。プレンボンで1970年代に一世を風靡した劇団に、トベン・トゥゲツ (Topeng Tugék) がある¹⁵。中心的な役割を果たしたのが、イ・グスティ・ングラー・ウィンディア (I Gusti Ngurah Windia) であり、多彩なボンドレスを演じわせる彼の巧みな技が見せ場であった。このトベン・トゥゲツの人気は、ラジオやカセット・テープの普及にも支えられた。彼らの上演内容を収録したテープは現在でも流通している。このことから、彼らのパフォーマンスが会話劇として非常に高い娯楽性を有していたことがうかがえる¹⁶。

2.3. トベン・ボンドレス

1980年代には、ボンドレスの部分だけを抜き出したり、トベン・パジェガンやトベン・パンチャの基本構造を保ちつつボンドレスの部分を極端に拡大したりした、トベン・ボンドレスと呼ばれる形式が出現した (Kodi 2006 : 68, 72-75)。1980年代に芸術高等学校SMKI (Sekolah Menengah Karawitan Indonesia) にて来賓をもてなすために行われたのが、初めての上演であったとする研究がある一方 (Kodi 2006 : 73)、1978年のテレビ局の創立祭で上演されていたという説もある (Bali Post 2003年4月19日)。このように、ほぼ同時期に、異なる演者が、トベン・ボンドレスやそれに近い形式での上演を試みていたようである。筆者の調査中は、バリ北部ブレレン県 (Buleleng) に活動拠点を置くドウイ・ムカール劇団 (Dwi Mekar) がトベン・ボンドレスで全島的な人気を博しており、いたるところで、彼らの上演を収録したビデオ (Video CD) が販売されていた¹⁷。

トベン・ボンドレスは、ボンドレスを中心に構成されていることに加え、それと関連する幾つの特徴を有している。まず、王や王妃などのカウイ語を操るキャラクターが登場しないため、劇中の会話はもっぱらバリ語で行われる。ババッドの世界と現代世界という物語の二重性は薄れ、通訳者としてのプナサールやウィジルの役割は失われ、彼らはほとんど登場しないか、あるいは物語の進行役に徹する。また、歌、舞踊、ドラマの全ての面において、コメディが中心であり、いかに早く、多くの観客たちの笑いを引き起こすのかという点が、演者の重要な関心事である。プレンボンでは通常三時間以上、トベン・パジェガンでも通常30分以上の上演となるが、トベン・ボンドレスは、上演時間をかなり短くすることが可能である。トベンの人気役者コディは、自らの修士論文で、「全てのボンドレスは、ユーモアがあり短くて魅力的な芸能に対

するクリエイティブなニーズと支持から生まれた」と分析し、滑稽でかつ公演の状況に柔軟に適應できるボンドレスは、バリ人にとっての「ポップ・カルチャー (budaya pop)」となったと論じた (Kodi 2006: 75-76)。この形式は、時間と場所を選ばない、瞬間的で手軽な娯楽となった。現在トベン・ボンドレスは、儀礼の余興として利用されるほか、世俗的なイベントでも頻繁に用いられる。

このように、トベン・パンチャ、プレンボン、トベン・ボンドレスといった新しい演目は、基本的に儀礼上の機能を担わず、娯楽を目的に利用されるという共通点を持つ。次に、儀礼として上演されるトベンと、余興として上演されるトベンが、行政区別されてきた経緯を紹介する。

3. 儀礼としてのトベン、余興としてのトベン

3.1. ワリとブバリとバリ・バリハン-バリ州の文化政策

芸能や儀礼といった独特の文化を目玉としたバリ島の観光産業は、1960年代以降大きく発展した。このことを受けて、神聖な芸能を観光の汚染から守るため、芸能を分類するという試みがなされた。それが、神聖な舞踊 (sacred, religious dance) の「ワリ」、儀礼の舞踊 (ceremonial dance) の「ブバリ (bebali)」、世俗の舞踊 (secular dance) の「バリ・バリハン (balih-balihan)」という三分類である (Projek Pemeliharaan dan Pengembangan Kebudayaan Daerah Bali 1971)。

バリ州政府内の組織が主催した1971年の「舞踊における聖なる芸術と俗なる芸術のセミナー (Seminar Seni Sacral dan Provan Bidang Tari)」で、上記の三つに、主に舞踊に関わる芸能が分類され、トベン全体がブバリに位置づけられた。そして1973年以降、バリ州は法令で、ワリやブバリの一部について、儀礼以外での使用を禁止した。ただし、現在に至るまで、この各カテゴリーの扱いや、カテゴリー内に含まれる演目に関して何度も修正が加えられている。

セミナー後の経緯を追った梅田 (2003) の記述からは、トベン・パジェガン (あるいはトベン・シダカルヤ) が、ワリやブバリに分類されたことや、プレンボンの位置づけが、曖昧であったことがわかる (梅田 2003: 87-89, 91fn)。梅田は、(実際には儀礼上の機能を果たさない) プレンボンのホテルやレストランでの利用を禁止し、一方で村落での上演や規定に合った舞台という制限付で観光用の上演を認めている点を指摘し、この分類の裏には「芸能に神秘性や宗教性を付与させる」意図があったと分析している (梅田 2003: 89)。また、トベン・パンチャとボンドレスの扱いも不明であるが、国立芸術大学 (ISI Denpasar) の教員たちは、プレンボンとトベン・パンチャをブバリかバリ・バリハンに、トベン・ボンドレスをバリ・バリハンに分類する傾向にある (たとえば、

Bandem & deBoer 1995 [1981]、Catra 1996 : 13)。

このように定義が定まらず、また意図的に操作されてもいるこの行政上の三分類は、人々の日常におけるトペンの実践状況を反映していない面がある。そもそも、芸能は全て神に捧げるという意味合いを持っているバリにおいて、西洋的な聖俗の二分法が有効に機能しなかったとも指摘されている（梅田 2003 : 84-85、Picard 1996b : 155-163）。しかし一方で、現在、ワリ、ブバリ、バリ・バリハンの名はある程度人々の間に浸透している。人々にとって、それがワリかブバリかという区別はあまり大きな問題ではないが、儀礼の各プロセスにはどのような演目が必要であるかということと、どの演目は世俗的なイベントに用いることが可能であるか、という点はかなり意識化されている。次節では、筆者が調査中に観察した、トペンの用いられる上演場面を大まかに分類し、トペンの各形式の利用と関連付けて論じる。

3.2. トペンの上演される場面

新しい形式が生まれ、トペンが用いられる場面は、以下の三つとなった。

- ① 儀礼内での上演
- ② 儀礼の余興としての上演
- ③ 世俗的なイベントの余興としての上演

まずトペンは、ある一定規模以上の宗教儀礼に伴う、その不可欠な一部として用いられる。これが①であり、本論では、以降「儀礼内での上演」と呼ぶ。これまで紹介したトペンの形式の中では、トペン・パジェガンがこの場面で上演される。先述のように、この上演は、最高僧プダダの儀礼執行と併行して行われる。この儀礼としてのトペンは、多くの場合人形劇ワヤン・ルマ (wayang lemah) と同時に上演される。トペンとワヤン・ルマは類似する機能を持つとされ、儀礼の規模がそれほど大きくない場合は、トペンかワヤン・ルマのどちらかがあれば充分であるとされ、また儀礼の規模が小さい場合は、トペンもワヤン・ルマも行われない。

一方、トペンは宗教儀礼の余興としても上演される。これは②の場合であるが、プダダの儀礼が行われている最中ではなく、儀礼の空き時間、典型的には夜に催される。ある程度の予算がある儀礼では、人々を楽しませ、賑やかな雰囲気をもたらすため、余興の芸能が上演される。そのような余興の演目として、トペン・パンチャ、プレボン、トペン・ボンドレスが選ばれることがある。余興の上演には、シダカルヤを用いることは出来ない。シダカルヤは儀礼の特定のプロセスに限って用いることが許されている。

また、儀礼から離れた場面でもトペンが用いられる。これが③であり、たとえば、芸術祭、役所や企業の創立記念日などの行事、選挙関連のイベント、観光客を相手とした公演などがある¹⁸。第 3.1 節で述べたように、行政上、芸能を聖なるものと世俗

のものに分類する努力がなされてきたが、その目的はこの③の場面で用いられる芸能を制限することであった。先述のように、聖俗の線引きは曖昧さを含むものであったが、神聖なものとした芸能は、この③では上演することが許されない。なお、第2.3節で紹介した芸術高校SMKIが来賓を迎えるためにトベン・ボンドレスを創作したケースも、この③の上演の一例である。

ところで、先述のように、バリの全ての芸能は、神格たちへの供物であるという一面を有しており、人間の観客のための余興の上演②③は、そこに集う神々をも楽しませる。また、演者は大抵何らかの神格の力を借りて上演を行う。そのため、バリの文脈では、完全に世俗的なトペンの上演は存在しないことに留意する必要がある。また逆に、儀礼内でその成功に不可欠な演目として、神々に向けて上演されるトペンは、人々をも楽しませる。つまり、全く人々が鑑賞して楽しむ余地の無いトペンの上演も存在しないのである。しかし、①と②と③の上演では、主目的が異なり、特に①の場合、②③に比べて上演状況が特殊である。この①～③の上演状況の特徴について以下に比較考察する¹⁹。

まず①では、人間の観客を喜ばせる余興としての質を犠牲にしても、プダンダの儀礼が成功することと、儀礼を成功に導くための（主にシダカルヤが担う）所作が滞りなく行われることを最優先する。たとえば①の上演は、一時的に張られたカーテン（langse）によって舞台裏を仕切っただけの空間か、そのカーテンさえも用いない場で、しばしばプダンダの儀礼のプロセスに伴って行きかう人、物、音に妨害されながら行われる。それに対して②や③では（人間の）観客にとって観劇しやすい環境が整えられる。②の儀礼の余興としての上演が寺院で行われる場合、寺院の外庭に簡易的に作られたステージか、ワンティラン（wantilan）と呼ばれる集会場を使用し、マイクやスポットライトを用いたり、客席が作られたりもする。

上演に集まる観客たちの立場も①～③の場面において異なる。儀礼の一部として上演される①のトペンを眺める人々は、鑑賞を目的に集まってくる者たちではない。彼らは、儀礼の主催者側の集団の成員や、儀礼の参列者であり、たまたまトペンの上演に遭遇する。そのため①の儀礼内のトペンや、それと同時に上演され、類似の機能を持つ先述の人形劇ワヤン・ルマに関しては、その出演者が誰であるかといった情報は、儀礼の主催者側の世話人が把握するのみで、多くの場合広報されない。対照的に②の場合では、人びとは自らの興味に基づいて鑑賞することを選択する。特に規模の大きな儀礼では、毎晩様々な余興の演目が上演されるが、会場には毎日の余興の演目と、出演者を記した看板がかけられる。遠方から有名演者がやってくる場合には、数日前から人びとの話題にのぼることもある。③の場合も多くは、鑑賞を目的として集まってくる者たちが観客となるが、式典や世俗的な行事では、そこに義務的に参加した者たちが、そのなかの余興としてのトペンの上演を眺めることになるケースも存在する。

一方、演者の側にとっても、①～③の上演の場面は異なる意味を有している。演者は、儀礼における上演の①と②が特に地元や親類など、自らと関わりのある人々の主催する儀礼でのトペンの上演を、宗教的奉仕活動ンガヤー (ngayah) として捉えている場合が多く、謝礼金の全部あるいは一部を受け取らない²⁰。対照的に③の世俗的な場での上演は、大抵の演者が、金銭を対価として受け取ることを躊躇しない。

上記のこととも関連して、演者の力量は、神へ捧げる①の場合はそれほど重視されない。対照的に、③の世俗的な場での上演の場合、上演の依頼主や観客の眼を満足させる質の高い娯楽を提供することが必要となる。②の場合は、その中間あたりに位置する。①とは異なり、②の場合、観客は優れた演技を期待し、満足できなければその場を去ってしまう。その意味では、見世物としての質は重要である。しかし同時に、儀礼の場での上演はそれが余興的なものであっても、演者にとっては奉仕活動ンガヤーである。ンガヤーは祈りにも似た行為であり、儀礼の主催者は、そのような機会が、コミュニティの成員にできるだけ広く分配されるよう配慮する。そのため、必ずしも技術的に優れていない者でも、その儀礼を主催する集団と地縁や血縁関係があることを理由に、優先的に出演を依頼されることがある。この点は、経済的な事情も大きい。地元の演者や、儀礼の主催者と血縁関係にある演者に依頼することで、謝礼金を節約できる。逆に、予算に余裕があると、②の儀礼の余興の場合は、質の高い演技を求めて、有名演者を遠方からかなりの額を払って招聘したりもする。このようなケースでは、演者の側も金銭的な報酬を受け取ることが一般的である。

また③の上演は、その開催の時間と場所が自由であるという点も特徴的である。①や②は、人びとの社会生活の節目で開催される儀礼に伴っての上演であり、それは暦の特定の時期に、儀礼の開催されている場で行われる。バリのヒンドゥー寺院は、典型的には一番奥の敷地ジェロアン (jeroan)、その外側のジャボ・テンガ (jaba tengah)、寺院の外庭ジャボ (jaba) の三つの敷地から構成されるが、①の上演はジャボ・テンガで、そして②の余興の上演はジャボで上演される。一方、世俗的なイベントでの上演では、トペンは人びとの宗教生活のリズムとは関係なく消費され、また場所も任意である。

最後に、①では上演すべき芸能のジャンルが決定されているのに対し、②や③では自由に芸能が選ばれるという点を指摘したい。地域差はあるものの、儀礼の各プロセスに相応しいとされる芸能が決められておりそれは通常代替不可能である。(トペンかワヤン・ルマかどちらか一方でも良いとされる小規模な儀礼のケースを除けば) 人びとが好むか好まざるかに関わらず、①の儀礼内の特定のプロセスでは、トペンが必要とされるのである。対照的に②と③の場合、余興を目的としたものであれば、どの芸能であっても構わない。プレンボンであっても、影絵ワヤン・クリッ (wayang kulit) であっても、歌舞劇アルジャであっても、人びとを楽しませるという機能は

同一である。そのため予算規模や人びとの好みを考慮しながら芸能が選択される。バリでは、一時期人気を博していた芸能が飽きられ、急に上演頻度が下がることもあれば、新しく人気を集めたジャンルが急に頻繁に上演されるようになることもある。先述のチャラン・サリ出身のトペン・トゥゲッ劇団の時代にはプレンボンが非常に人気を博したが、その流行が去りつつあった時代に、バリ人ジャーナリスト、プトゥ・スティアは、バリの芸能には流行り廃りがあることに言及し、「そのなかでトペンは、ガンブーやアルジョとちがって完全には消え去らないかも知れない」（スティア1994：173）と書いている。彼は以下のように続ける。

トペンはすでに述べたように、バリの芸能のなかでは「タリ・ブバリ」²¹、つまり儀礼や祭礼の場で演じられる余興の範疇に入れられるものだが、かつて一時、それより更に世俗的な「タリ・バリバリアンtari balih-balihan」に組み入れられたこともある。（中略）この種のトペン劇として成功したものに、70年代に人気を博した、バドゥン県のチャラン・サリ出身のトペン劇団がある。（中略）この劇団も、今日では「タリ・バリバリアン」としての地位を滑り落ち、公演をおこなうこともあまりないが、その人気下降の原因の一つはカセット・テープが普及したことだ。（中略）皮肉なことに、こうしたテープの普及は、ラジオでの放送も加わって、新しい笑いのネタ探しの速度を追い越して進み、劇団の公演でも古いネタの繰り返しが多くなって、新鮮さがなくなってしまった。（中略）こうしてトペンは、ふたたびもとのすみかである「タリ・ブバリ」の範疇に戻った。この範疇においては、トペンの地位を脅かす芸能はない。（スティア1994：176-177）

実際には、チャラン・サリのグループは次世代の役者を迎え現在も活動を続けており、2007年のバリ芸術祭（Pesta Kesenian Bali）ではプレンボンのバドゥン県代表チームを務めた。また、新たにトペン・ボンドレスの形式が生まれるなど、現在はバリ・バリハンとしてのトペンの活動も活発化している。しかし、ここで重要なことは、スティアが指摘するように、②③の場面、つまりスティアの文脈でいえば「タリ・バリバリアン」とされる上演では、トペンも流行に左右され、その上演頻度が変化するという点である。それに対し、①の儀礼内の上演でも用いられるトペンは、流行に関わらず上演機会が常に保障されており、それは義務的なものでさえある。演者は恒常的に必要とされ、コミュニティは地元の者たちがこの芸を習得することを歓迎する。上演頻度は高く、演者たちは繰り返す上演のなかで技を磨くことができる。これらの点で、このジャンルの発展のプロセスは、アルジャやガンブーといった他の歌舞劇ジャンルとは異なるのである。

では、この①に相当する場で上演される、儀礼と深く結びつくトベン・パジェガンから、②や③で用いられる余興としてのトベンが発生したことによって、トベンの形式にはいかなる要素が加わり、また何が削除されたのであろうか。その点に注意しながら、次にトベン・パンチャ、プレンボン、ボンドレスの三つの新しい形式に共通する特徴である、演者の複数化とコメディの重視という二点を検討する。

3.3. 演者の複数化

トベン・パンチャ、プレンボンといったより新しいジャンルは、複数の演者によって担われる。またトベン・ボンドレスも、一人での上演が皆無ではないものの、一般的には複数人で上演される。これらの複数人での上演形式は、まず多様な属性を持つ者たちが上演に関わることを可能にした。名人芸のように全ての役をたった一人の演者が演じ分けるトベン・パジェガンとは対照的に、複数の演者によって上演されるこれらの新しい形式は、たとえば語りは苦手であるが舞踊には秀でている者や、逆に語りやジョークのみを得意にしている者をも取り込み、それぞれの特技を生かしながら上演を作り上げることを可能にした。また、基本的にトベン演者はほぼ男性によって占められ、女性演者の数は非常に限られていたが、アルジャなどで活躍する女性演者もプレンボンを通じてトベンに参入した。



写真3 アルジャに出演する女性演者達。ただし向かって左はプナサールの男性演者。プナサールはアルジャにも登場するキャラクターである。2007年7月5日バリ芸術祭でのアルジャの上演で、劇団はGEOKSである。

二名以上の演者が同時に舞台上立つことで、ドラマとしての構成もより複雑なものになっていった (Catra 1996 : 9)。人数を増やすことによって、上演の時間と空間を自由に拡大できる点も重要である。特にプレンボンは、通常夜の十時ごろから始まり、夜中の二時、三時まで続くことも珍しくない。多くの人数が同時に舞台上立てば、ある程度広さのある舞台上でも見栄えのするパフォーマンスを創り出すことが可能である。これらの形式は、多くの観客を集め、儀礼やイベントの場にバリの人々が好むラメ (rame / 賑やかな状態) な状況を長時間生じることを可能にする。儀礼がラメであることは、主催者の人徳や組織力や経済力の証であり、威信を高めることにつながる。また世俗的なイベントにおいて多くの人びとを惹きつけるラメな状況を生み出すことは、経済的な利益にも関わってくる。こうして、演者の複数化は、時間と空間の面で上演の幅を広げ、余興としての質を高めることを可能にした。

上記の事柄と関連して、ラジオやカセットでの消費にみられるように、これらの新しい形式は、会話芸として成熟し、言葉のパフォーマンスの比重が非常に高いものに発展した。トベン (トベン・パジェガン、或いはそれを複数人で担う形式) と、歌舞劇アルジャと、プレンボンの表現の差異はなにか、という筆者の質問に対して、トベンとアルジャの第一人者であり、インドネシア国立芸術大学デンパサール校 (Institute Seni Indonesia 以下ISI) で教鞭をとるイ・ニョマン・チャトラは以下のように述べた：

基本的なアイデアは一緒。しかし、プレンボンの方がダイレクトに観客に対してメッセージを語れる。トベンは、王などは喋れない。アルジャは、愛しているという一言を伝えるために延々と歌を歌って聞かせる。その点、プレンボンは表に出てからすぐ喋れる。(I Nyoman Catra interview 2005年9月1日)

直接的に客に語りかける傾向は、全てのキャラクターがバリ語で語るトベン・ボンドレスでは、さらに顕著である。会話や観客への語りかけといった言葉のパフォーマンスを重視したトベンの発展の方向性は、次に示すように、ジョークを多用するコメディシーンの拡大という現象とも重なっている。

3.4. コメディシーンの拡大

余興としての表現の幅が広がる中で、特にコメディのシーンが拡大したという点は、新しいトベンの形式のもう一つの特徴である。それと関連して、ババッド、神話、そして教義の解説のシーンの割合は相対的に低下した。特にトベン・ボンドレスはその他のトベンよりも更にコメディの色彩が強く、時にはババッドを全く用いず上演される。

バリの演劇において、コメディやジョークは、人々をひきつけるだけの手段ではない。1980年代以降の研究は、バリの演劇における笑いが、重要な社会的機能を持つ

ことを明らかにしてきた。まず、エリザベス・ヤングは、特にジョークの教育的な側面が、社会コントロールとして機能すると論じる (Young 1980: 196-238)。トベンにおける逸脱的な行為は観客の笑いを誘うが、「笑われる」ことで、逸脱した者は社会的な制裁を受けるからである。たとえば、敬語の誤用は典型的なジョークの一つであるが、王や貴族に向かって口汚い言葉で話しかける村人役のボンドレスは、笑われることによって、辱められる。この種のジョークは、相手とのカースト上の位置関係に相応しい言葉遣いをすべきという社会的な規範を観客たちに教育する機会となるのである。

それに対し、増野亜子は、歌舞劇アルジャの言葉のパフォーマンスにおける笑いについて、規範から逃れる開放感、躍動感を指摘する。増野は、アルジャの笑いは「崩壊した秩序の隙間から噴出する生命力であり、パフォーマンスの非日常性を強調する」と分析する (増野 2001: 252)。これは、トベンの事例にも適応可能な指摘である²²。筆者は 2005 年 8 月 29 日ウブド中心部の王宮の火葬の前日に余興として行われた、王族たちを主たる観客としたプレンボンを観察した。この時は、トップクラスの演者が集められていたが、スードラの演者扮する狂った王女リクー (Liku) が、男性を誘惑する舞踊ジョゲツ (joged) を始め、このプレンボンの依頼主であった王族の膝に座り、赤面して逃げようとするその男性をからかった。数ヶ月にも及ぶ火葬の準備の疲労がピークに達していたであろう王族たちは、声を上げて喜び、夜の王宮は大きな笑いに包まれた。

また笑いを、西洋の影響によるバリ社会の急激な変化に対する、対応手段であると捉えたのは、ジェンキンスである。ジェンキンスは、バリのコメディは破壊と結合を生じるものであり、バリの道化は、「潜在的に有害である西洋的な影響力を、あざけりをもって打倒し、同時に精神的、文化的絆をもたらし、観客のコミュニティを生じる」(Jenkins 1994: 43) という。ジェンキンスが指摘するように、ツーリストに扮したボンドレスも良く見られる。写真 1 にもある、2006 年 3 月 14 日に筆者が観察したトベン・パジェガンでは、当時爆弾テロで観光客が激減し、経済的な危機に陥った者も少なくなかったその時期に、アメリカ国旗柄のバンダナを被ったツーリスト役のボンドレスが、英語交じりのインドネシア語で「バリは安全ですよ。バリは空いているから」と当時の情勢を皮肉り、笑いに変えた。これは、バリの代表的な観光地の一つであるウブド (Ubud) 村のある個人宅で、同じくウブド出身のイ・グスティ・ラナン (I Gusti Lanang) によって上演されたものである。当時の観光産業に携わる人びとの共有する悩みに言及し、それを笑いとはばすことで、観客のコミュニティに慰めと連帯感を与えるものでもあったと考えられる。

これらの研究が指摘する、笑いに関する幾つかの社会的機能は、どれが正しいという質のものではない。たとえば、先述の敬語の誤用も、その行為が笑いによって制

裁を加えられることもあれば、身分制度のある封建的な社会を描いた上で、その規律を攪乱し、生き生きとしたニュアンスを加えることもあるであろう。ジョークや逸脱をめぐるこれらの多様な分析は、バリのトペンやその他の演劇に用いられる様々なジョークが、その内容や用いられ方によって様々な機能を担うということを示している。そして、トペンの笑いの機能の多様性は、これらの新しい形式の世俗的なコンテクストでの利用を、特定の方向に導いているようにもみえる。プレンボンやトペン・ボンドレスは、展示会などで人集めのための純粋な娯楽としても用いられるが、企業等の創立記念式典のような、世俗的な儀礼ともいえる場面や、選挙活動など、啓蒙的な活動で用いられるケースがかなりあることが特徴的である。たとえば、2003年の新聞社バリ・ポスト (Bali Post) の創立 55 周年記念イベントでは、バリの文化的、宗教的アイデンティティを賛美し団結を呼びかけるスローガン「アジェッグ・バリ (ajeg Bali)」のメッセージが、トペン・ボンドレスを通じて語られた (Allen & Palermo 2005: 14-16)。観客の好むコメディを基調とし、非日常的な開放感を生じつつ、組織の規範や団結を強化し、また観客へ向けてメッセージを発することに長けたトペンは、世俗的なイベントの余興として用いられる場合も、ある種の啓蒙的、教育的効果を期待される場合が少なくない。

4. 儀礼内のトペンの変化

4.1. トペン・パジェガンの演者の複数化

第 3.2 節で分類した、①の儀礼内で上演されるトペンは、近年まで多くの場合ソロのトペン・パジェガンであった²³。儀礼内でのトペンがソロのパフォーマンスであったことについて、1930年代生まれの演者イ・マデ・シジャ (I Made Sija) は、かつては上演できる演者が少なかったこと、ソロパフォーマンスであれば謝礼金が少なく済むこと、演者の送迎が一人ですむこと、そして上演時間と上演空間が限られていることをその理由として挙げた (interview 2007年2月3日)。またバンデムらは、王から人々へ政治組織の情報を伝えることにトペンを使用していたかつての時代には、ソロパフォーマンスであるほうが、演者一人を教育すればよいため、統治者にとって好都合であったと分析している (Bandem & Rembang 1976: 8)。このように、儀礼の中でのトペンが一人の演者によって担われることの理由は、実利的なものであったと (少なくとも現在は) 認識されており、教義上の制約は存在しないようである。

2008年現在、儀礼内で最も頻繁に用いられるのは、トペン・パジェガンの役柄を二、三人で分担する形式である。先述のように「パジェガン」という語が一人で総取りすることを意味することから、人々はこの複数人の形式をトペン・パジェガンとは呼ば

ず、単にトベン・ワリヤトベン・シダカルヤと呼ぶ。またトベン・パンチャは現在必ずしも五名に限らず上演されることから、このトベンの新たな形式をトベン・パンチャにシダカルヤを加えたものとして括することもできる。実際、先述のコディは、インタビューでこの形式をトベン・パンチャ・シダカルヤとして言及した。ただし、これはあくまでも分析上の必要から生み出された造語であり、日常的には用いられない。本論では以下に複数人でのトベン・ワリと表記することとする²⁴。

バリのヒンドゥー教の総本山、ブサキ寺院 (Besakih) の1979年の大祭に際して、トベン・パンチャにシダカルヤを加えて上演した事例が、①の儀礼内のトベンを複数人数で担う初の試みであったともいわれる (Slattum & Schraub 2003: 34)。先述の芸術大学ISIの前身STSI (Sekolah Tinggi Seni Indonesia)の元学長で、この上演に参加したイ・ワヤン・ディビア (I Wayan Dibia)も、彼の知る限りこの出来事が、最初の試みであったと語っている。ディビアによれば、大学の教員五名がこの上演に参加したが、皆がこの重要な祭りの儀礼の最中に、寺院の中で上演するという名誉を望んだため、余興としてのトベン・パンチャではなく、シダカルヤを加えて儀礼内の上演としたのだという (I Wayan Dibia interview 2008年3月15日)。実際にはこれに先行する、同様の試みが他の地方でも存在したことは十分に推測され、トベン・ワリがいつ頃から複数人の演者で分担されるようになったのか、その時期を特定することは困難である。また、それがこのディビアの例のようにトベン・パンチャにシダカルヤを加えるという形で生まれたのか、あるいは一人で担っていた役を、二、三人で分担するという形で、演者が複数化していったのかも不明である。地域差があるとも考えられるが、ギャニャール地域では、トベン・ワリが複数演者によって担われるようになったのは、比較的最近の現象のようである。筆者が重点的に調査したギャニャールのある村では、複数の僧侶が、1990年代頃から顕著となった傾向であると回答した。

現在では、トベン・シダカルヤを一人で踊るか、複数人で踊るかは、演者や主催者の好みの問題として捉えられている。たとえば、トベン・パジェガンを上演する演者は、様々なキャラクターを一人で演じることで、自分の能力を試せると語ったりする (I Wayan Sukadana interview 2006年11月21日)。このほか、一人で踊ったほうが、謝礼を節約でき上演の依頼者側に負担をかけずに済むといった経済上の利点を挙げるものもいた (I Wayan Dana interview 2006年11月8日)。

一方で、複数で上演することを好む演者は、たとえば、会話の相手がいるほうが、上演がより生き生きとする (lebih hidup) と語ったり (I Wayan Sukra interview 2006年11月5日)、「ラメである」 (A. A. Putu Agung interview 2006年12月19日) と語ったりする。一人での上演も好きであるとしながらも、複数での上演は、共演者とトベンに関する知識を交換できるので良いと語った者もいた (I Wayan Sunatra interview 10月26日)。また、分担することで一人ひとりの負担を体力的な軽減でき

るという点もメリットである。さらに、ババッドの苦手な演者、シダカルヤのマントラを知らない演者なども上演に参加しており、そもそもこれらの人々は一人でトペンを上演することが出来ない。



写真4 2006年10月13日ロットウンドゥ村のある個人宅にて行われた、複数人によるトペン・ワリの様子。向かって左がウィジル、中央がボンドレス、右がプナサール。

複数人での上演の理由として、会話が成立することや、ラメであることが挙げられている点は重要である。これらは、前節で分析したトペン・パンチャ、プレンボン、トペン・ボンドレスの特徴でもある。余興の場面で生じた会話劇としてのトペンの新たな側面は、儀礼内でのトペンの上演に活かされているといえる。そして、儀礼内のトペンの変化は、演者の複数化にとどまらず、次節に紹介するように、プレンボンやトペン・ボンドレスの要素を取り込むものでもあった。

4.2. プレンボン・シダカルヤとボンドレス・シダカルヤの登場

先述のように、プレンボンとトペン・ボンドレスは基本的にシダカルヤを伴わない、余興の演目である。しかし、稀にこれらの演目にシダカルヤを加え儀礼のプロセスの一部として上演する。この形式を、本論ではそれぞれプレンボン・シダカルヤ、ボン

ドレス・シダカルヤと呼ぶ²⁵。以下に、簡単にではあるが実際の上演の様子を紹介する。

4.2.1. プレンボン・シダカルヤ

現在最も頻繁にプレンボン・シダカルヤを上演する演者の一人である、イ・マデ・ジマット (I Made Jimat) は、1960年代には既にデンパサールでイ・ニョマン・プグロ (I Nyoman Pugra) らによってプレンボン・シダカルヤが上演されていたことを覚えており、自らはそれを模倣したのだと語る (interview 2007年8月31日)。またプレンボンで一世を風靡した先述のグスティ・ウィンディアも、当時からリクエストがあれば、シダカルヤを加えてプレンボンを上演していたという (I Gusti Ngurah Windia interview 2006年6月24日)。しかしこの形態が知られるようになったのは近年のことようであり、特にギャニャールの多くのトベンやアルジャの演者達は、これを最近の流行であると捉えている (たとえばinterview I Nyoman Sukrta 2007年8月28日、I Ketut Kodi 2007年8月31日等)。



写真5 2008年3月28日プレンボン・シダカルヤの様子。シダカルヤ(左)を迎え入れるマデ・ライ (Made Rai / アルジャの女官) (右)。

写真5は、2008年3月28日に地方人事院BKD (Badan Kepegawaian Daerah) の敷地内にある寺院の周年祭で行われたプレンボン・シダカルヤの例である。10つ目の満月にあたるこの日は、バリ島中の様々な土地で寺院の祭りが催されていた。筆者

が朝八時頃会場に到着すると、既に20～30名ほどの、BKDの職員らしき人びとと、連れられてきた子供が数名集まっていた。この上演には、トペン演者の男性三名に加え、歌舞劇アルジャに登場する女官であるマデ・ライを演じるジェロ・ムルニアシ (Jero Wayan Murniasih) が加わった。ジェロ・ムルニアシはアルジャの女優として一斉を風靡した人物であり、BKDの近所の国营ラジオ局RRI (Radio Republik Indonesia) の職員である。敷地の奥にある建物では、デワ・ンガカン・サヤン (Dewa Ngakan Sayang) とイ・クトウット・チェメン (I Ketut Cemeng) という男性演者二人と共に、ジェロ・ムルニアシはコーヒーを振舞われていた。ある職員が若い男性を連れて来て、彼に序盤の舞踊部分ブンレンバールを担当させてやって欲しいと頼んだ。ジェロ・ムルニアシら他の演者達は快く了解し、ただし上演時間が短いので短縮して踊るようにと告げた。この若い演者は、ジェロ・ムルニアシらとは初対面であり、彼らは軽く自己紹介や世間話を交わした。ジェロ・ムルニアシは化粧を始め、手際よく衣装を着替えた。しばらく遅れて、仮面を付けることから化粧をする必要のない男性演者達も衣装に着替え始めた。

しばらくして職員に促されて上演場所へと向かう。役所の敷地の北東の一角が寺院となっており、数名の女性達が供物を運びこんでいる。寺院の外(南側)に赤いカーペットが敷かれそこが上演場所となる。そのさらに南側には屋根だけのテントが建てられ、観客用の日陰を作っている。上演場所の西端の木の影には幾つかのパイプ椅子と小さなテーブルが置かれ、簡易的な楽屋らしき空間となっていた。演者達はその楽屋スペースへと通され、出演を待った。演者の一人が供物を捧げ、上演前の小さな儀礼を行う。それ以外の演者は、雑談しながら出演を待った。舞台では既に子供による戦士の舞いバリス (baris) が上演されていた。これが終わるとトペンの開始である。

まず先ほどの若い演者によって、強い大臣トペン・クラスが踊られた。ところがそのあと、トペンは一時中断され、揃いの慣習衣装を身に纏った五名の女性による、神々を歓迎する群舞ルジャン (rejang) が始まった。儀礼内の上演では、このようにトペンの上演を中断して、儀礼に必要な別の演目が上演されることがある。ルジャンと併行して場内を清めて回る儀礼上のプロセスも行われ、ルジャンを踊る人々の後ろで、供物や聖水を手にした別の女性達が、寺院の中、それからその周囲を、行列を成して移動してゆくのが見えた。ルジャンの踊り手たちが列を成し踊りながら寺院の中へと消えルジャンが終了すると、再びトペンの上演が始まる。

男性の歌声が聞こえ、しばらくしてワイヤレスのマイクを持った先ほどのデワ・サヤンが扮するプナサールが歌い踊りながら入場した。彼はバリを支配する、ワトゥレンゴン王の従者であると明かし、王のおかげでバリが平和であることを称える。プナサールは、その主人がスラガン (Seragan) という地域に、プルヤガン (perhyangan / 神の場所、寺院) を建てたと語る。

次にウィジルの歌声が聞こえてくる。チェメンの扮するウィジルの登場シーンでマイクが雑音を発するトラブルがあったが、プナサール役のベテラン演者は上手に話を引き伸ばしてフォローした。プナサールの弟ウィジルは、より強気で、ナンセンスな発言を繰り返して、プナサールを言い負かし、会場の笑いを誘った。たとえば、自分は兄を非常に敬っていると語る。ではなぜ食事の際に自分より先に台所へ向かうのかと問う兄に、それは自分が先に食べ、兄の食事の準備をするからだとして切り返す。兄がさらに、では何故自分が台所に行ったときには肉が食べ尽くされ塩しか残っていないのかと問うと、ウィジルは兄の健康を気遣ってのことだと言う。医者からは、高血圧のため、兄には肉を食べさせてはならず、腹痛持ちのため、サンバル (sambel / 辛味調味料) も食べさせてはならず、低血圧のため、胡瓜も食べさせてはならず、また痛風のため内臓類も食べさせてはならないと言われているのだと、言い返す。

二人の会話がしばらく展開された後、話題は儀礼に及ぶ。プナサールが、寺院や建物を建てた場合には、儀礼 (upacara) が行われなければいけないと語りだす。ウィジルが、儀礼には女も男も皆がンガヤーするのだと語ると、プナサールも、男も女も老いも若きもンガヤーするのだと繰り返す。そしてウィジルは自らもンガヤーに向かうと言う。ガムランがフレーズを演奏し、ウィジルが退場し、次に女性の歌声が聞こえてくる。笑顔をしたマデ・ライが歌いながら登場する。マデ・ライは、「私のガムラン奏者たちとは、いつも視線を送りあうの」と語る。そして、スラット (Selat) という地域からのガムラン演奏者たちが、観客の間 (selat) にいるとジョークを飛ばしたりする。プナサールはマデ・ライに、ここで儀礼にやってくる者たちを接待するよう命じ、自らはプダンダを迎えに行くと言って退場する。

マデ・ライは、プンガヤー (pengayah / この儀礼でンガヤーする者、奉仕活動する者) という設定である。彼女が何かストーリーを語りだそうとしたところで、(劇中ではなく) 実際の儀礼の進行を指示する放送が入る。この放送は、実際の儀礼が既に済んだことを告げ、トペンはそのまま上演を続け、同時並行して人びとを清めるための聖水を撒く作業を行うよう指示する。

これを聴いたマデ・ライは演技を再開し、歌い始め、新たなプンガヤーが訪れたと語る。(なお観客たちは、数名の女性が撒く聖水を体に浴び、身を清めながらも鑑賞を続けている。) 舞台袖からの声を合図に登場の音楽が演奏されると、先ほどプナサールを担当していた演者が、今度は眉毛が盛り上がり、歯の出っ張った仮面にハンチング帽を被ったボンドレスに扮してやってくる。マデ・ライは彼を迎え入れる。ボンドレスは、人々が喜んでンガヤーしていると語りだす。儀礼には人びとの助け合い (gotong royong) が必要であり、リーダーがソシアル (sosial) な (社会を大事にする) 人物であれば、人びとは必ずンガヤーする、つまり奉仕してそれを助けるのだと語る。彼はプダンダを迎えに行き来たと語る。彼はすぐ退場し、今度はプダンダの仮面を

付けて再び登場する。

マデ・ライは短く歌った後、膝をついて敬意を表し、高僧プダンダを迎え入れる。彼はダン・ヒャン・アスタパカ (Dang Hyang Astapaka) の命のもと、過ちを償うために、ワトゥレンゴン王がスラガンに、サケナン寺院 (Pura Sakenan) を建てたと語る²⁶。建築が終わり、数々の儀礼が行われることなどを短く語る。

彼が退場すると、マデ・ライはシダカルヤを迎える準備が整ったと語り、歌い始める。ゆったりとしたガムランのメロディーが奏でられる。間もなくプダンダの面からシダカルヤの面に付け替えた演者が、右手にマイク、左手に供物や香を持ち登場し、マデ・ライは手を合わせ、彼を迎え入れる仕草をする。これが写真5のシーンである。彼は自らシダカルヤがやってきたと告げる。シダカルヤとマデ・ライは会話を展開することなくすれ違い、マデ・ライは舞台袖へと消える。このあとシダカルヤは観客に背を向け寺院の中へと入ってゆく。中では神へ向けた幾つかの所作が行われたが、寺院の外で待つ観客たちには見えない。シダカルヤの所作が終わるとトペンは終演し、人びとは祈りの体勢にはいった。

朝8時半頃から開始したこの上演は51分間続いた(間で行われたルジャンの時間を除くと42分)。劇の中盤で、寺院内部で行われていた実際の儀礼が終了してしまったために、演者達はやや焦って、劇を短いものに収めたようである。後半のプンガヤーやプダンダのボンドレスのシーンはかなり短いものになった。

この事例で、マデ・ライは、ボンドレスらを迎え入れる、劇の進行役を担っている。このことから、マデ・ライは、プナサール(そしてウィジル)とほぼ同様の位置づけを持っているといえるが、マデ・ライは見事な歌唱力を存分に披露しているという点が特徴的である。女性演者のもつ華やかな容姿や歌声は、儀礼のプロセスの中に新たな見所を加えた。プレンボン・シダカルヤで、儀礼内のトペンに女性が参加する機会が生じたという点は、儀礼での性別役割分担の側面からも重要である。バリ社会では、儀礼内のトペンのほぼ全てが、常に男性によって担われてきた。20世紀に、余興的に用いられる様々なドラマジャンルにおいて、女性演者が参入したが、ことにトペンに関しては、なかなか女性による上演が根付かなかった(吉田2008:73-77)。現在では数名の女性がトペン演者として活動しているものの、アルジャヤガンブーなどの他のドラマジャンルと比較すると非常に少ないのが現状である。それに対して、プレンボン・シダカルヤでは、アルジャヤなどの他ジャンルの登場人物として、女性が儀礼内のトペンに参加する経路が新たに生じたことになる。ちなみに、事例では、マデ・ライの登場の直前に、プナサールとウィジルの間でなされた、「女も男も」儀礼でンガヤーするのだ、という会話は、トペンの世界の中に女性のマデ・ライが自然な形で登場できるような流れをつくった。

ところで、このプレンボン・シダカルヤは、通常のプレンボンと比較して、儀礼に

関わる礼節や心得、そしてババッドの世界への言及の比率がやや高いように見える。ウィジルが登場直後、勢いよく苦言を放つ兄プナサールの言葉をさえぎり、「兄さん、私たちがここ、役所で喋っているということを知らないのかい？ここはBKD、公務員の心臓部、公務員の中樞だよ。」(中略)「(急にインドネシア語に変わり)これから私たちは、なんとというか、フォーマルな言葉で喋りましょう」とやり返す場面があった。これらの言葉が示唆するように、この事例の上演が役所で、かつ公務員たちを相手に行われたことが、上演によりシリアスな雰囲気をもたらした可能性は否定できない²⁷。しかし、そのことを差し引いても、ドタバタ劇、必ずしも上品といえない踊り、性的なジョークなどのコメディの要素を豊富に含む通常の余興のプレンボンと比較して、このプレンボン・シダカルヤの上演は真面目な、あるいは啓蒙的な色彩をやや強く有しているといえる。この点については、次節で引き続き考察する。

4.2.2. ボンドレス・シダカルヤ

プレンボン・シダカルヤほど一般的でないが、トベン・ボンドレスにシダカルヤを加え、儀礼で上演するケースがある。先述のプレレン出身のドウィ・ムカールが、主に地元地域の儀礼で上演しているのが、この形態である。このチームを率いるイ・ニョマン・ドゥルパ (I Nyoman Drupa) は、地元ブレレン・シンガラジャの人々の、シリアスな表現を好まず、端的なコメディを好む傾向を指摘する (interview 2007年2月9日)。ドゥウィ・ムカールによるボンドレス・シダカルヤは、このようなニーズを満たし、役者たちのコメディの技量を発揮しつつ、儀礼上の機能も満たす形式である。

筆者は、2007年2月9日に、ブレレン県シンガラジャのある個人宅で行われた上演を観察した。火葬の後のニェカ (nyekah)²⁸と呼ばれる儀礼にて行われたこの上演は、ドゥルパ率いる五人編成であった。筆者は開演の一時間程前である夜九時頃に会場に向かう演者に同行した。会場に到着すると、場を清めるムチャルー (macaru) と呼ばれるプロセスが行われていた。ニェカの主催者家族が迎え入れ家の裏へと通される。そこで食事を振舞われ、ドゥルパは、食事をしながら、儀礼の主催者家族と世間話を交わし、故人の名前や生前の活動についての情報を仕入れる。

家の前、大通りの歩道部分に簡易的に儀礼の会場が作られている。沢山の供物が置かれた前には、上演用の場が空けてあり、そこが舞台となった。脇では、ブレレン地方独特の、鍵盤が台に鉤で留めてあるタイプのガムランを、地元のチームが演奏していた。舞台裏では仮面の前に供物が捧げられる。既に客席には沢山の人が来ていた。祈祷開始の合図があり、関係者は舞台上に上がり祈った。その後それまで儀礼を執行していたプタンダが台から降り、上演が始まった。会場には、儀礼の主催者が雇ったと思われるビデオカメラマンがおり、ところどころトベンの上演や観客の様子を撮影

していた。上演全体は長時間続いたため、ここでは特徴的なシーンのみ紹介する。

まず、トペン・トゥアとトペン・バンチュックがコミカルな踊りを披露した。次にドゥルパ氏の扮するプナサールが登場した。マイクスタンドの前に立った彼は、観客に向けて、敬語から粗野な表現まで様々なレベルのバリ語を駆使し、また少しのインドネシア語を交えながら、リズムよく巧みな話術で語りかける。ここでの彼のパフォーマンスは、プナサールを演じるというより、むしろ現在の民衆の一人としてスピーチしているかのようである。話題は、儀礼におけるトベンの上演の意味など、教義に関わる事柄の解説が多いが、バリの豊かさについても何度か言及した。たとえば、バリで行われる死者のための様々な儀礼の煩雑さを「死んだ後も、さらに埋めて、さらに盛り土 (kedukan) をし、さらに取り出して、さらに燃やして、さらに水(海や川)に流して、さらに(魂を)連れて帰って、帰宅しては、さらにマントラを唱え、さらに包んで、さらに燃やして、さらにマジヤール・アジャール (maajar-ajar / 火葬に続く、寺院へ参拝する儀礼) をして、さらに(霊のシンボルを) いただいて、さらに家に帰って、さらに周年祭をして…この忙しさったら!」、と茶化しながらも、「しかし、この大変さのおかげで我々は高い精神性と文化を有しているのだ」とする。観客たちは、笑い声や時には拍手で答えた。また、トベンのシダカルヤのモデルとなった、ダレム・シダカルヤ²⁸ のババッドが簡単に紹介された。

15分ほどの彼の一人語りが終わると、ウィジルが登場する。プナサールと二人でシダカルヤを謁見することになり、そこへ、通常はトペン・クラスに使用される仮面を付けた演者が登場する。プナサールらの発話により、彼がダレム・シダカルヤであることが明かされる。ダレム・シダカルヤは儀式が成功したと告げジャワへ帰る。ダレム・シダカルヤが去った後、プナサールは退場する。ウィジルはその場に残って、仲間が来るのを待つ。

その後は、次々とボンドレスが登場する。スーシー (Susi) という名のぶりっ子で小太りな女とそれに突っ込みを入れるウィジルの会話が展開され、自作他作の歌が披露される。次に、厳つい長身の体格とは不釣り合いなのんびり屋で間の抜けた喋り方の男が登場する。そのほか、ドゥルパの扮するリーダー格の歯並びの悪い男、じっとしていられず突飛な身振りで皆を驚かすドレッド頭の青年などが登場する。それぞれの性格が明らかになったところで、リーダー格の男が、皆でドラマを作ることを提案する。この劇中劇は、地元ブレレン地方の物語として有名な、美女ラヨン・サリ (Layon Sari) と美男ジャヤプラナ (Jayaprana)、そして二人の間を引き裂いてラヨン・サリを妻としたい王の恋物語である。ぶりっ子なスーシーがラヨン・サリ、間の抜けた長身男がジャヤ・プラナ、ドレッド頭の青年が王、ウィジルが王からジャヤプラナを殺すよう命じられるサウン・ガリン (Sawung Galing) の役を割り当てられ、リーダー格の男が隣で、それぞれが展開する不器用でナンセンスな演技に文句をつける演出役

を担当した。美男美女という設定とは程遠い垢抜けない間抜けな台詞回しでジャヤプラナとラヨン・サリが別れを惜しんだり、サウン・ガリンが出番を待ちきれず、関係のないシーンで舞台に飛び出てしまったり、ジャヤプラナの死の知らせを受け自らの命を絶つはずのラヨン・サリが死ぬことを嫌がってなかなか剣で自らを突かなかつたりというコメディが展開した。ラヨン・サリの死で劇中劇が終了すると、シダカルヤ登場のゆったりとした曲が流れ、ボンドレスたちは退場し、場の雰囲気は一転した。シダカルヤの仮面を付けた演者は布を頭に被り、時々跳躍する動物的とも思える仕草で短く舞ったあと、舞台の背後にあった供物の台の前で祈りを捧げ始めた。トペン上演の終了を知った人びとの多くは徐々にその場を去った。そのあとニエカの参列者は、夜中の二時まで待ち、再び集団での祈祷を行なうとのことであった。



写真6 2007年2月9日のボンドレス・シダカルヤ的一幕。マイクで語りかけるのは、ぶりっ子のスーシー。人気役者の演技に、多くの通りがかりの人々が足を止めた。

この上演は、二つのプルンレンバールが用いられ、ババッドが語られるなど、トペン・パジェガンの形式を残していたが、大部分はボンドレスたちのコメディシーンにあてられていた。ドゥルバがプナサル役として登場したもののすぐに舞台を去り、歯の不揃いなボンドレスの仮面を被り再び登場し、その後はこのボンドレスが中心となり

物語が語られたのも、通常の儀礼内のトペンの上演とは異なる特徴的である。なお、ウィジルは、中盤以降ほとんど舞台の進行役を担わず、他のボンドレスと類似の位置づけをもっていた。上演の場所が道路に面していたため、道行く人々が立ち止まり観劇の輪に加わった。劇が続くとともに、次々人が集まり、最終的には100人以上の人だけりかできた。間で拍手が入るなど、非常な人気であり、夜中にも関わらず、拍手や人々の笑い声で、会場は非常に賑やかな雰囲気包まれた。ニェカの執行を担当していたプダンダも客席の中に混じり、共に観劇した。

上演は85分間という、儀礼内のトペンの上演としては長いものであった。この地域では、プダンダの儀礼執行の時間内にトペンの上演を収めるという慣習がないようである。なお、筆者は、2006年12月13日にギャニャール県のマス村のブツ・ジャンベ寺院（pura Buk Jambe）で、寺院の周年祭の夜の余興として上演された同じくドゥウィ・ムカールのトペン・ボンドレスの上演を観察したが、その際も上演時間は約85分間であった。その余興の上演は、始めにドゥルパによるプナサールのスピーチが15分程度あり、また後半のボンドレスのシーンでは劇中劇が創作されるという点で、今回の事例の構造と非常に類似していた。しかし、このブツ・ジャンベ寺院での余興の上演の際には、今回の事例でプナサールとウィジルがダレム・シダカルヤに謁見したような、プタンキランのシーンは挿入されなかった。またもちろん、最後のシダカルヤによる儀礼上の所作も行われなかった。

著者は、ドゥウィ・ムカールが地元で上演する以外の、ボンドレス・シダカルヤを確認していない。この地域はもともとギャニャールやデンパサールのように沢山の登場人物を用いるトペンの形式が存在せず、儀礼の場では老人の舞とプナサールとシダカルヤ、といった簡易な形式での上演が一般的であった（I Nyoman Drupa interview 2007年2月9日）。トペン実践のこの地域的な特徴は、ボンドレス・シダカルヤという新しい試みが人びとに受け入れられる上でプラスに作用したと考えられる。今後は、この劇団に追随する者たちの有無や、地域的な広がりを見せるのかどうかについても注目したい。

5. 儀礼内での上演と余興としての上演—その連続と非連続

複数人のトペン・ワリヤ、プレンボン・シダカルヤ、ボンドレス・シダカルヤの登場は、主に主催者や演者の側にある二つの意図によって生じた現象である。まず一つ目は、様々な演者が儀礼内のトペンに参加することを可能にすることである。このことによって、より多くの、そして異なる得意分野をもった人びとに奉仕活動ンガヤとして、トペンの上演に参加する機会を与えることができる。また、演者一人ひとり

の負担を軽減でき、トペン・パジェガンを一人で担当するほどの技術がない者たちが、芸を互いに補いながら上演を行うことができるため、儀礼に際して演者の確保をすることが容易となった。トペンは儀礼で必要とされる芸能であることから、この変化は、儀礼主催者側にも歓迎されたであろう。

もう一つの意図は、トペンの儀礼上の機能を損なわずに余興的な機能を拡大することである。人びとの好むコメディや華やかさで余興的にも高い質を維持しながら、シダカルヤを加えることによって儀礼内の上演に求められる機能を確保した。

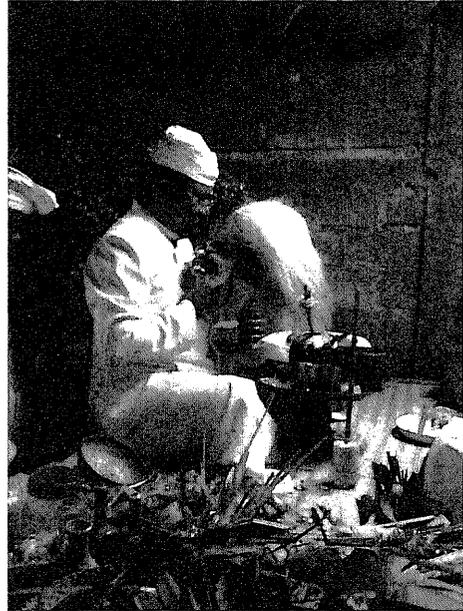
第4節で紹介したこれらの新しい形式の登場からは、儀礼内で用いられるトペンと、儀礼や世俗的なイベントで余興として上演されるトペンとが、強い連続性をもち、互いに深く結び付きながら発展してきたことが理解される。前者は、後者の源泉となるが、後者によって生まれた表現形式は、再び前者にも取り込まれてきたのである。このことを可能にしているトペンの重要な特徴として、構造の柔軟性が挙げられる。バリの芸能では、様々なジャンルからの要素を使用し、それらを統合させて新たな創造を行う傾向がある (Picard 1996a : 139, Catra 1996 : 9)。プレンボンは複数のジャンルを組み合わせた試みの典型であるが、そのプレンボンに更にシダカルヤを足すという上演形式もまた、バリの芸能の文脈ではそれほど奇異ではないといえる。

トペンでは、どのような演者が参加するかによって、上演の形式が決定されることも少なくない。上演に先立ち、主催者側が単数あるいは複数の演者に上演の依頼を行うが、とくに儀礼の場での上演の場合、そうやって依頼された演者が更に別の演者を誘って上演の場に現れることもある。そのため、当日全員が集まる時点で最終的な出演者が判明することも多い。先ほどのプレンボン・シダカルヤのケースでは、当日になって一人プレンバールを担当したいという若い演者が加わっていた。このように、集まった演者たちは、それぞれの得意な役を考慮しつつ、どのようなストーリーを、どのような登場人物を用いて上演するのかの大枠を決定する。ある日複数人でのトペン・ワリを上演するつもりで儀礼の場に出向いたところ、相手役のトペン演者が、もう一人女性のアルジャ演者を誘ってやって来たため、結局、その日の上演はプレンボン・シダカルヤになったというエピソードを語った演者もいた (I Wayan Sunatra interview 2007年3月1日)。実際には、儀礼の主催者が、特定の形式や演者を指定するケースが一般的である。しかしこのように、時に、どの形式を上演するのかということよりも、むしろどの演者を登場させたいか、あるいはどの演者と共演したいかを優先させ、そのようにして集まった人々が織り成すパフォーマンスが、最終的にプレンボンやトペン・パンチャという特定の形式の名で呼ばれるというケースもある³⁰。

このように、部分に分解したり、統合したりすることが可能なトペンは、儀礼として、そして余興として、幅広く利用されてきた。また、通常、各形式間で演者は重複して

おり、トペン・パジェガンを演じる演者が、別の場面ではプレンボンやトペン・ボンドレスに参加するのも一般的である。その結果、演技内容の多くの部分は共通したものとなる。たとえば、トペン・パジェガンで観客の反応が良かったジョークを、プレンボンで再び使用する、ということは良くみられる。このように、トペンの儀礼内の上演と、余興としての上演は、上演形式、演者、及びその中で即興的に用いられる演技という点においてかなり連続しているといえる。

しかし、前節で述べたように、人々は、儀礼としての上演と、娯楽としての上演を区別している。その二つの区別の中心となるのは、言い換えればその二つの非連続な側面をマークするのは、シダカルヤの存在である。このシダカルヤの上演には幾つかの手続きが必要であり、他の仮面とは明らかに扱いが異なる。まず、シダカルヤを踊る演者は、ムウィンタン (mawinten) と呼ばれる浄化儀礼を経た、浄 (suci) の状態にある者でなければならない。また、トペンの上演には供物が用意されるが、シダカルヤのシーンを含む形式の上演には、シダカルヤの神格に捧げる特別な供物が加えられる。



左・写真7 ギャニャール県のある村で1回のトペン・ワリに用いられた供物。鶏肉、米、椰子の実、鶏卵、そのほか、椰子の葉を編んだ様々な形の供物や、花、果実などが含まれる。供物の内容や量は地域によっても異なる。(ただし、右中央の四角い籠とその後ろの縦縞のビニール袋の中身は供物ではなく、演者に贈られる土産用の供物と菓子である。)

右・写真8 2008年3月8日バドゥン県のある個人宅で行われた、仮面を神聖化する儀礼パスパティ (pasupati)。僧侶が抱えているのは、シダカルヤの仮面と頭飾り (gelungan) である。

シダカルヤを含むトペンは儀礼内での利用に限られ、シダカルヤを含まないトペンは余興として世俗的な文脈でも用いることが許されるという点は、かつてはやや曖昧に認識されており、近年になってより明確に意識化されたと考えられる。

たとえば、1930年代の記述によれば、当時儀礼上のプロセス以外で用いられていた、二～六名の演者によるトペンでも、最後にシダカルヤが登場することがあった (Spies & deZoete 2002 [1936]: 184)。当時は、シダカルヤの意味機能が人々に明確に認識されていなかったようである。同じく1930年代にバリに滞在したミゲル・コバルピアスは、「私は何度もこの変わった登場人物の意味について尋ねてみたが、満足な答えは得られなかった」(コバルピアス 1998 [1936]: 271) と記している³¹。また、1970年代に調査を行ったヤングは、トペンには一人で踊るトペン・パジェガン、そして余興として踊られ、シダカルヤを含まないトペン・パンチャとプレンボンの三つがあるとしているが、さらにトペン・パンチャは寺院内で上演されれば、トペン・パジェガンの代わりとなるとも記している (Young 1980: 11, 47, 106)。彼女は、重要なのは上演者の人数ではなく、寺の内部で上演されるという点であると述べている (Young 1980: 106)。さらに、かつては儀礼内のトペンは必ず一人で上演するパジェガンでなければならないと考える者たちがいた、と振り返る演者もいる (I Wayan Dibia interview 2008年3月15日、Ida Bagus Anom Suryawan interview 2008年9月2日)。一部の人びとには、トペン・パジェガンのシダカルヤの部分よりも、むしろソロパフォーマンスであることが、儀礼内のトペンに必要な要件であると考えられていたようである。

しかし現在は、シダカルヤの部分こそが儀礼上必要な要素であるという認識が一般化している³²。シダカルヤを最後に登場させさえすれば、それより前の部分に関してはある程度自由に構成することが許されるという儀礼としてのトペンの特徴は、儀礼内の上演を、複数人でのトペン・シダカルヤ、プレンボン・シダカルヤ、ボンドレス・シダカルヤといった新たな形式で担うことを可能にした。

このことは逆に、シダカルヤさえ含まなければ、トペン・パジェガンであっても儀礼以外の文脈で上演できる、という解釈を生じてもいる。人気トペン役者であり芸術大学の教員である先述のコディは、日本人の芸能愛好者から、イベントのためにトペン・パジェガンを踊るよう依頼された。これは第3.2節で分類した③の世俗的な場での余興としての上演にあたるが、その際は、シダカルヤを入れないという条件付で了承しトペン・パジェガンを上演したという (I Ketut Kodi interview 2007年8月31日)。では、シダカルヤの有無以外に、儀礼内のトペンと余興としてのトペンを隔てる要素はなかったのであろうか。第3節では、トペン・パジェガンから派生した余興の形式の特徴として、人数が複数化したこととコメディが拡大したことの二点を挙げた。最後にこの二点について、それぞれ考察する。

まず、儀礼内でのトペンも演者が複数化したことによって、女性演者や様々な特技を持つ演者たちが上演に参加することを可能にした。また、演者の複数人化は、儀礼内のトペンに、優れた会話劇としての見所を加えたと考えられる。ただし、儀礼内のトペンでは、演者人数が、余興としての上演よりも少ないという傾向を指摘できる。儀礼を成功させることを主目的とする儀礼内での上演は、本論の前半で示したように、上演スペースや時間が限られている場合が多い。そのため大抵は、第4.2.1節のプレンボン・シダカルヤの事例のように、三人前後の少人数編成で行われる。

一方、コメディの側面を検討すると、まずプダンダの儀礼執行と併行して行われることから、コメディの時間が短縮される場合がある。第4.2.2節のブレレン県の事例のように、地域によっては、プダンダの儀礼進行と関係なくトペンの上演を行っており、その場合は儀礼内のトペンの上演が長時間続いても問題にならない。しかし、ギャニャールやデンパサールの多くの地域では、既に述べたように、プダンダの儀礼の進行と同時にトペンが始まり、同時に終了することが好ましいとされる。実際、人気演者ジェロ・ムルニアシを招いて上演した第4.2.1節のデンパサールの事例でも、プダンダの儀礼執行の終了に合わせて上演を切り上げたため、ボンドレスは二つしか登場せず、ボンドレスのシーンは短いものとなった。加えて、儀礼内で上演する場合には、演者が、そのジョークが、あまりにも下品なものとならないように、そして何らかの教育的意義がある内容になるように、配慮する傾向がある。第4.2.1節のプレンボン・シダカルヤの上演では、通常のプレンボンよりも、秩序を攪乱するような笑いの側面は希薄で、啓蒙的な話題がやや目立った。また、第4.2.2節のボンドレス・シダカルヤでは、通常コメディに満ち溢れているはずの喜劇に、ダレム・シダカルヤを謁見するという、ババッドの世界に焦点をあてたシーンが挿入された。これを、歴史（あるいは神話）世界を語り継ぐという、教育的な効果を持ったシーンであると考えられる。マデ・ライを演じたジェロ・ムルニアシはインタビューで以下のように語っていた：

もしも宗教儀礼のためなら、内容も違ってくる。ジョークも何か教育的なもの（yang mendidik）を選ぶ。ポルノは良くない。結婚式であれば、さらに違う。結婚の目的は何か、妻としてどのように振舞うべきなのか。私たちは夫と妻の喧嘩を演じたりする。私が妻で、相手が夫を演じて...（2008年3月17日）。

また、ギャニャール県出身の別の演者は、相方の演者がジョークを過多に盛り込むので、トペン・ワリの上演には連れていかないと語る（匿名2007年7月29日）。このような演者の態度の背景には、上演場所も影響している。儀礼の場には神格たちが集まってくる。特に①の儀礼内の上演が寺院で行われる場合、御神体の置かれるジェロ

アンのすぐ外側の敷地ジャボ・テンガで上演されることが一般的である。そこで過度に粗野な言葉を発することは、演者のみならず、一般の参列者の間の会話においても慎むべきとされる行為である。観客の求める娯楽を提供しながら、かつ下品になりすぎず、教育的な意義もあるような上演に仕上げるというのは、高度な技術であり、演者の手腕が問われる場面である。このように、トペンのコメディは、その形式を変えながらも、儀礼の場のある種の厳格さと、自由な逸脱による躍動感や開放感という二つの極の間で揺れているようである³³。

まとめ

トペン・パジェガンという、儀礼と深く結び付く演目から、いくつかの新しいトペンの形式が派生し、主に夜の余興として用いられてきた。それらは、時間的・空間的制約から解放され、人間の観客たちの好みを反映した娯楽として発展していった。また儀礼の場のやや厳格な雰囲気からも放たれ、教義や歴史のメディアという役割を一部保留しつつ、観客たちの好むキャラクターを多く取り入れたり、コメディシーンを多く取り込んだりした。特にトペン・ボンドレスは儀礼の場のみならず、世俗的なイベントにも用いられ、プレンボンとともに、ラジオや、テレビ、カセット・テープといった媒体を通じて消費されるものとなった。

こうして娯楽として発達していった形式は、後にシダカルヤを加えて、トペン・パジェガンに代わる演目として、儀礼上の機能を担うようにもなった。大勢の演者が上演するトペン・パンチャの賑やかさ、会話劇としての洗練された言葉のやりとり、トペン・プレンボンの女性演者達の歌声、トペン・ボンドレスのめくるめくユーモアは、儀礼の空間に新たな息吹を吹き込み、また幅広い層の演者が、儀礼内のトペンの上演に参加することを可能にした。

トペンの柔軟な構造にも支えられ、儀礼内の上演から、世俗的な上演の場まで、流動的に存在の領域を広げるトペンの姿からは、バリ社会における儀礼としての上演と余興としての上演が深く結び付いて存在していることが理解された。一方、儀礼内に再び取り込まれた、複数人のトペン・ワリ、プレンボン・シダカルヤ、ボンドレス・シダカルヤは、儀礼上の機能を司るシダカルヤを付与されたのみならず、その上演時間や空間が(再び)制限されることとなった。そのため、上演規模は限られ、またコメディシーンの時間が限られることもある。加えて演者の側には、これらの新しい形式の特徴であるコメディシーンを、過度に下品ではない、儀礼の場に相応しい、社会規範を強化するものとする意識がある程度見られる。これは、自由な逸脱による開放感あふれる空間を生じつつも、教育的な、あるいは規範強化の役割を期待される儀礼

内のトペンの特徴であり、より自由に構成される余興としてのトペンの上演との差異が現れる局面である。

註

- ¹ 「トペン」は、仮面を表す語でもあるが、混乱を避けるため、本論では、仮面を「仮面」、仮面を用いたパフォーマンスを「トペン」と呼ぶこととする。
- ² 周年祭とは寺院の祭礼で通常210日に一度開催される。
- ³ 削菌式とは菌を削る通過儀礼である。
- ⁴ ここでは、儀礼と芸能の連続性と非連続性を主題化した橋本(1995)に着想を得ている。
- ⁵ イダ・バグース・アノムはそのほか、三つの語源の説を挙げた。このように、パジェガンの語源には多様な説が存在する。本文に挙げた二つは中でも演者からよく語られたものである。
- ⁶ プダンダは僧侶階級ブラフマナ(brahmana)の者が修行を経てなる僧侶である。一定規模以上の儀礼は、プダンダによって執行される必要がある。
- ⁷ 後述するように、ワリは、芸能の三つの分類「ワリ」「ブバリ」「バリ・バリハン」の Kategorii 名としても使用される語である。トペン・ワリは、行政上はブバリに位置づけられる。しかし、この三分類に関わらず儀礼のトペンという意味でトペン・ワリの語で呼ばれる。
- ⁸ このため本論で「トペン」と呼ぶジャンルを、人々は、他の仮面を用いたパフォーマンスと区別し、トペン・ババッドと呼ぶこともある。
- ⁹ 物語によって、この他のキャラクターが登場する。また逆に、この表にあるものが省略されることもある。
- ¹⁰ シダカルヤの起源やモデルには諸説ある。詳細はDunn(1983)のpp.71-80を参照。
- ¹¹ ガンプー(gambuh)は、トペンの元となったといわれる歌舞踊劇である。
- ¹² プレンボンをトペン・プレンボンと呼ぶ場合もある。またプレンボンは、特に20世紀終わりごろから、ストーリーを用いない舞踊ばかりで構成したものや、ストーリーと関係無いシーンを雑多に取り入れるスタイルを指す語ともなってきた(Bandem & deBoer 1995 [1981]: 132-133, Picard 1996a: 139)。本論でプレンボンと表記する場合には、このより新しい形式は含まないこととする。
- ¹³ とくにプレンボンに用いられることの多いキャラクターは、アルジャのマントリ・マニス(Mantri manis / 王、王子)、マントリ・ブドゥ(Mantri buduh / 王、王子)そしてガル(Galuh / 姫)とチョンドン(Condong / 女官)であり、ジャウック(Jauk / 精霊)やバリス(Baris / 戦士)が入ることもある(Kardji 2001: 3)。
- ¹⁴ プレンボンは、サンスクリット語の“Prema = Love interest”が語源であるとする説もある(Young 1980: 11)。
- ¹⁵ トペン・トゥゲッは、チャランサリ(Carangsari)の出身の演者を中心に構成されることから、トペン・チャランサリとも呼ばれる。
- ¹⁶ プレンボンの浸透には、テレビも貢献した(Bandem & deBoer 1995 [1981]: 85)。国营ラジオRadio Republik Indonesiaのデンパサール支局の開局が1950年(永淵2007: 150)、国营テレビTelevisi Republik Indonesiaのデンパサール支局の開局が1978年である(Dibia & Ballinger 2004: 104)。
- ¹⁷ 彼らがシンガラジャを出て、デンパサール方面まで上演に向かうようになったのが、1991

年のことであり、全島的に知られ頻繁に上演依頼を受けるようになったのは、2000年近くのことであるという (I Nyoman Drupa interview 2007年2月9日)。

¹⁸ ただし、トペンは、ブンレンパールの部分を除けば、話芸を楽しむという側面が強く、観光客には理解し難い。そのため、観光客向けの公演は、他のジャンルに比べて比較的稀であり、世俗的なイベントにおけるトペンは、主にバリ人の観客に向けて上演される。

¹⁹ この点については、吉田 (2009) に詳述したので、参照されたい。

²⁰ アルジャ研究でも、同様の演者の態度が報告されている (増野 1999: 110)。

²¹ タリ (tari) とは踊りのことであり、タリ・ブバリはブバリの踊り、タリ・バリバリアンはバリバリアンの踊りを意味する。なお、本論ではバリ・バリハンと表記するところを、スティアの著書の翻訳者はバリバリアンとしている。本文の引用部分では、スティア (1994) の表記をそのまま採用した。「儀礼や祭礼の場で演じられる余興の範疇」という表現が第3.2節で分類した②の儀礼の余興としての上演を指すようにもみえるが、このスティアの言及する「タリ・ブバリ」としての上演は、本論でいうところの①の儀礼内の上演を意味している。

²² アルジャ役者を兼任するトペン演者は少なくない。さらに、アルジャで使用するジョークをそのままトペンで用いることもある。そのため、アルジャの笑いに対する分析の大部分はトペンにも適用可能であり、その逆もまた然りである。

²³ 「ほとんどが」としたが、たとえば1930年代には、あるトペン・パジェガンを例外的に二名の演者が手伝ったとの記述がある (Spies & deZoete 2002 [1936]: 306)。しかし同じ著書の中に、トペン・パジェガンのみが純粋なる儀礼の供物として上演される、とも記述されており、基本的には儀礼の部分として用いられていたのはソロダンスであるトペン・パジェガンであったことがうかがえる (Spies & deZoete 2002 [1936]: 184)。この三名による分担の詳細は不明であり、複数の演者が同時に舞台に立ち会話を展開する形であったのか、それとも一人ずつ別々に舞台に登場したのかは明らかでない。

²⁴ 混乱を避けるため、本論では、第2.1節で示したような、余興のために、シダカルヤを用いないで行われる形式をトペン・パンチャと呼ぶ。しかし実際には、この4.1節で言及している、トペン・パンチャにシダカルヤを加えた形式である、トペン・パンチャ・シダカルヤが、単にトペン・パンチャと呼ばれることもある。先述のようにパンチャは五を意味するバリ語であるため、五人で踊られるトペンを、シダカルヤの有無に関わらず、全てトペン・パンチャとして括る者もいる。

²⁵ プレンボンがシダカルヤを加えて上演されることに言及している数少ない研究に、Kardji (2001) がある。

²⁶ ダン・ヒャン・アスタパカは、バリの歴史上重要な高僧である。バリの僧侶階級ブラフマナは、シワ派とブダ派に分かれるが、ブダ派のブラフマナは、ダン・ヒャン・アスタパカの、そしてシワ派のブラフマナは、その伯父にあたるダン・ヒャン・ドゥウイジェンドラの子孫であるとされる者たちで構成される (Rubinstein 1991: 45 f.n. 5)。なお、このプタンダのボンドレスによって語られた内容は、一般に知られている歴史ババッドと演者が創作した物語が混じりあったものようである。トペンでは、演者がババッドに作り話を加え物語を膨らませることが度々ある。

²⁷ ただし、上記の発話も、その場にいた観客たちを上演に引き込むためのものであり、また弟が兄をやり込める、一つのジョークとして発せられたものではある。

²⁸ ニェカは、火葬の後に行われる儀礼であり、死者の霊を神格へとかえるプロセスである。

²⁹ ダレムとは、王を意味する。劇中では語られていないが、これは第1節で紹介した、ジャワからやって来た僧侶ブラフマナ・クリンのことを指すと理解される。僧侶が後にワトゥレンゴン王より、王の称号を与えられ、ダレム・シダカルヤとなったとされる (Dunn 1983: 75)。

³⁰ そしてこの柔軟さの背景には、トベンの高い即興性と、それを支える演者と観客に共有された表現のルールがある。詳細は省略するが、演者、観客そして伴奏者たちにある一定の上演の規則が共有されている。そのため、演者は初めて耳にした物語でも、そのルールに則ってキャラクター作りをし、台詞をあみだし、躊躇なく演じることができる。増野は、アルジャにおける上演の規範枠組みと即興性について検討している（増野 2004）。

³¹ コバルビアスの記述では、この登場人物は「プゲジョカン」と呼ばれているが、シュエピスらの記述から、これはシダカルヤの別名の一つであることがわかる（Spiece & de Zoete 2002 [1936] : 184）。

³² 第 3.1 節で紹介した、芸能を聖なるものと世俗のものに分類しようとした 1971 年のセミナーにおいても、ある報告者からトベンではシダカルヤが特に儀礼上の機能を司るということが報告された（Projek Pemeliharaan dan Pengembangan Kebudayaan Daerah Bali 1971）。そして、トベンやシダカルヤの機能と意味は、その後も政府関連の組織が主催するセミナーや会議において度々議論された（本論で引用している Bandem & Rembang 1976 と Catra 2006 はそれらの活動の一部でもある）。シダカルヤの有無が、すなわちトベンの儀礼的機能の有無であるという認識は、これらのセミナーや、芸術大学や芸術高校での教育、その卒業生や教員の上演活動も影響して徐々に浸透したものと考えられるが、実際にいつごろから、どのような経緯で広まったのかは、現在まだ調査中である。

³³ この点については、V. ターナーの「リミナル」と「リミノイド」の視点を取り入れた議論の発展の可能性が考えられる。ターナーによれば、工業化以降の近代社会では、仕事と余暇が分離し、その余暇の中に、リミナルと類似しているが全く同じではないリミノイド (liminoid) を含んでいる（Turner 1982 : 32）。カーニバルや商業芸術はその例である。儀礼の中に現れるリミナルは、自由や創造性を有してはいるが、義務的なものであり、強制力を持ち、恐怖でさえあり、人びとに様々なことを要求する（Turner 1982 : 47）。一方、リミノイドは遊びであり、全ては人びとの選択に拠っている（Turner 1982 : 47）。また、リミナルは集団的な営みであるのに対し、リミノイドは個人的な創造作業であり、より体制から自由であり、実験的な性格を持ち、組織の不正などを露にする傾向にある（Turner 1982 : 53-55）。

この論をトベンについて展開するとどうなるであろうか。ターナーは、現代社会には、リミナルとリミノイドの両方が複合的に存在しているとするが、トベン研究の分野では既にエミグが、ある一つのトベン・パジェガンの上演について、リミナルとリミノイドの両方の性質が共存していると分析している（Emigh 1996 : 191-192, Turner 1982 : 55）。エミグはトベン・パジェガンのこの両義性を幾つかの点で検証しているが、その中でトベン・パジェガンが、体制に対して肯定的 (affirming) であるというリミナルな性質をみせながら、同時に、破壊的 (subversive) な、つまりリミノイドの性質をも有していると指摘している（Emigh 1996 : 192）。この論を本論にひきつけて考察すると以下ようになるのではないか。儀礼との関係が希薄で、世俗的な場面でも用いられるトベン・パンチャ、プレンボン、トベン・ボンドレスは、リミナルと決別し、あるいはより一層リミノイドの様相を帯び、ババッドや宗教教義の解説から大きく逸脱し、自由にジョークを語ることでできる余地を存分に有することとなった。しかしこれらが儀礼の内の上演に取り込まれたとき、再びリミナルの性質をも帯びることとなった。本論で指摘した、自由な逸脱や破壊の持つ開放感とある種の真面目さの二つの極で揺れる儀礼内のトベン上演の発展の姿は、リミナルとリミノイドのせめぎあうこの種の上演の特性に由来すると捉えることができるかもしれない。

参考文献

- Allen, P. M. & C. Palermo 2005 'Ajeg Bali : Multiple Meanings, Diverse Agendas'. *Indonesia and the Malay World* 33 (97) : pp. 239-255.
- Bandem, I Made & Fredrik E. deBoer 1995 [1981] *Balinese Dance in Tradition : Kaja and*

- Kelod*. 2nd ed. Kuala Lumpur : Oxford University press.
- Bandem, I Made & I Nyoman Rembang 1976 *Perkembangan Topeng Bali Sebagai Seni Pertunjukan*. Denpasar: Proyek Penggalan Pembinaan, Pengembangan Seni Klasik / Traditional dan Kesenian Baru.
- Catra, I Nyoman 1996 *Topeng: Mask Dance- Drama as a Reflection of Balinese Culture : A Case-Study of Topeng / Prembon*. Master's thesis, Emerson College.
- Catra, I Nyoman 2005 *Penasar: A Central Mediator in Balinese Dance Drama / Theater*. Ph.D. dissertation, Wesleyan University.
- Catra, I Nyoman 2006 *Panopengan Sidakarya* 2006年4月3日に行われたトペン・シダカルヤのセミナーとワークショップ (Semiloka Penopengan Sidakarya) での配布資料、Denpasar.
- コバルピアス, ミゲル 1998 [1936] 『バリ島』、関本紀美子訳、平凡社 (*Island of Bali*. Alfred A. Knopf, New York, 1936)。
- Dibia, I Wayan & Rucina Ballinger 2004 *Balinese Dance, Drama, and Music*. Singapore: Periplus Editions.
- Dunn, Deborah Gail 1983 *Topeng Pajegan: The Mask Dance of Bali*. Ph.D. dissertation, University of Union Graduate School.
- Emigh, John 1996 *Masked Performance: The Play of Self and Other in Ritual and Theater*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- 橋本裕之 1995 「『民俗芸能』再考：儀礼から芸能へ、芸能から儀礼へ」 『東アジアにおける民俗と芸能』国際シンポジウム論文集、「東アジアにおける民俗と芸能」国際シンポジウム論文集刊行委員会。
- Jenkins, Ron 1994 *Subversive Laughter: The liberation Power of Comedy*. New York: Free press.
- Kardji, I Nyoman 2001 *Topeng Prembon: Leluhur Orang Bali*. Denpasar: Cv. Bali Media Adhikarsa.
- Kodi, I Ketut 2006 *Topeng Bondress dalam Perubahan Masyarakat Bali: Suatu Kajian Budaya*. MA thesis, Universitas Udayana.
- 増野亜子 1999 「研究ノート バリの職業的芸能者に関する予備的考察－歌舞劇アルジャを中心に」 『御茶の水音楽論集』創刊号、pp.108-118。
- 増野亜子 2001 『バリの歌舞踊劇アルジャにおける声のパフォーマンス』博士論文、御茶ノ水女子大学。
- 増野亜子 2004 「バリ島の歌舞劇アルジャにおけるパフォーマンス生成－類型性と多様性の考察」 『音楽学』50号、pp. 32-43。
- 永瀧康之 2007 『バリ・宗教・国家－ヒンドゥの制度化をたどる』青土社。
- Picard, Michael 1996a 'Dance and Drama in Bali: The Making of Indonesian Art Form.' in Vickers A. ed. *Being Modern in Bali : Image and change*. New Haven: Yale University

- Southeast Asia studies, pp. 115-157.
- Picard, Michael 1996b *Bali: Cultural Tourism and Touristic Culture*. Translated by Diana Darling, Archipelago Press, Singapore (*Bali: Tourisme Culturel et Culture Touristique*. Paris: Editions L'Harmattan, 1992).
- Projek Pemeliharaan dan Pengembangan Kebudayaan Daerah Bali 1971 *Seminar Seni Sacral dan Provan Bidang Tari*. Denpasar: mimeograph.
- Rubin, Leon & I Nyoman Sedana 2007 *Performance in Bali*. Oxfordshire and New York: Routledge.
- Rubinstein, Raechelle 1991 'The Bahmana According to Their Babad.' in Hildred Geertz ed. *State and Society in Bali: Historical, Textual and Anthropological Approaches*. Leiden: KITLV Press, pp. 43-84.
- Slattum, Judy & Paul Schraub 2003 *Balinese Masks: Spirit of an Ancient Drama*. Hong Kong: Periplus Editions.
- Spies, Walter & Beryl deZoete 2002 [1936] *Dance & Drama in Bali*. Hong Kong: Periplus Editions.
- Turner, Victor 1985 *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publication.
- 梅田英春 2003 「バリ舞踊の聖俗論セミナー（1971）の答申をめぐる一考察」『MOUSA』4号、pp. 79-92。
- 吉田ゆか子 2008 「トペンとジェンダー・ルック・ルウィの事例を中心に」『文化交流研究』3号、pp.69-90。
- 吉田ゆか子 2009 「バリ島仮面舞踊劇トペン・ワリと『観客』－シアターと儀礼のはざままで」『東方学』117号（印刷中）。
- Young, Elizabeth Florence 1980 *Topeng in Bali: Change and Continuity in a Traditional Drama Genre*. Ph.D. dissertation, University of California, San Diego.

Web 資料

Bali Post 2003 年 4 月 19 日

<<http://www.balipost.co.id/BaliPostcetak/2003/4/19/bd1.htm>> (2008 年 11 月 1 日取得)